

Buscando una relativa grandeza

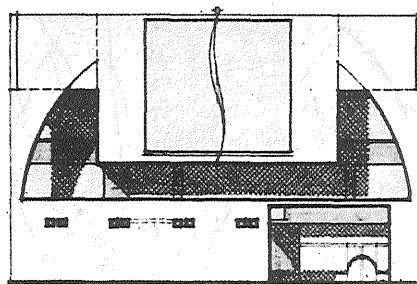
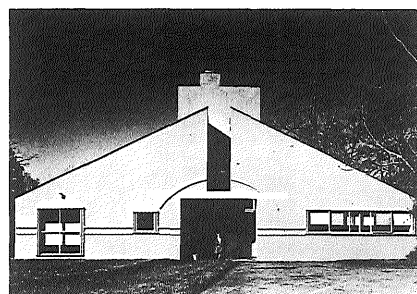
*El uso del arco
en tres proyectos
de Robert Venturi*

María Teresa Muñoz

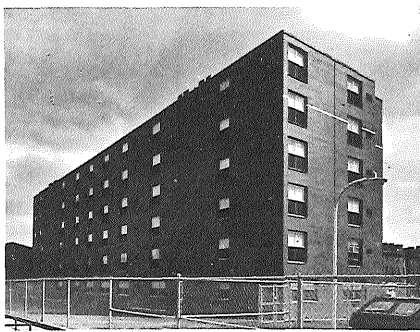
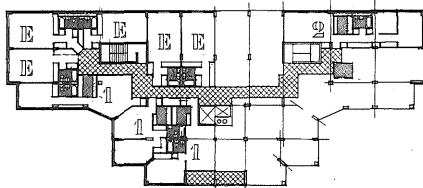
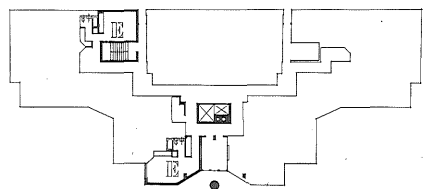
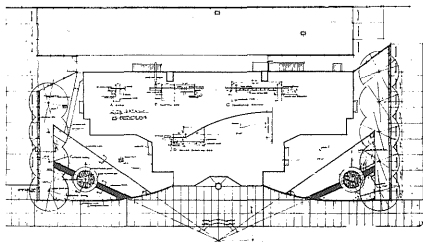
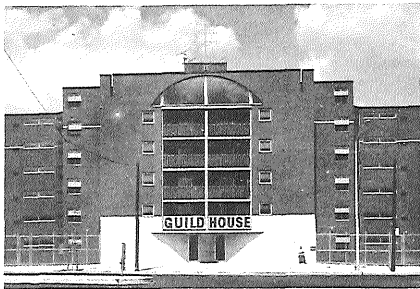
El análisis del modo particular en que Robert Venturi utiliza uno de los elementos arquitectónicos más significativos tanto figurativa como históricamente —el arco— no parece requerir muchas explicaciones previas, teniendo en cuenta tanto la actualidad del tema —en general, del uso por parte de la arquitectura contemporánea de formas históricas y elementos figurativos— como la personalidad de Robert Venturi. Sin embargo, más por una necesidad de hacer trascender el comentario sus estrictos límites y de esclarecer los condicionantes con que se desarrolla hoy nuestra propia actividad, queremos comenzar con unas reflexiones generales.

El impulso evocativo —metafórico o alegórico— es seguramente la palanca creativa más característica de la arquitectura de nuestra época, como lo demuestra la constante recurrencia a la historia y la invocación a la memoria por parte de los arquitectos y las obras construidas por ellos. Y la existencia de este impulso viene a confirmar el carácter derivado, transformativo, crítico, de toda obra contemporánea, ya que cualquier forma nueva lo que busca ante todo es revivir a su través formas o arquitecturas anteriores. Las particulares relaciones formales que se movilizan en la creación de la arquitectura se establecen ahora entre la nueva forma y otras anteriores —que pueden ser inmensamente lejanas en el tiempo o distantes en el espacio— dando como resultado una obra que no es simplemente un despliegue de imágenes, sino que está construida de modo que los mecanismos retóricos de su expresión resultan ser inseparables de su naturaleza, en definitiva, una obra que contiene en sí misma la esencia de la alusión. La importancia formativa de este hecho para toda la arquitectura se hará patente, como en el caso que nos ocupa, cuando comencemos a darnos cuenta de los profundos cambios que están teniendo lugar en ella a la sombra de esta preocupación general por todo lo que suponga hacer revivir otras formas en cada nuevo edificio que se proyecta o construye.

Desde el momento en que toda obra de arquitectura es el comentario o crítica de otras arquitecturas —ya sea a través de la indagación en lo que es más esencial y permanente o apoyándose en aspectos más superficiales y contingentes—, la principal misión del arquitecto al crear su obra es



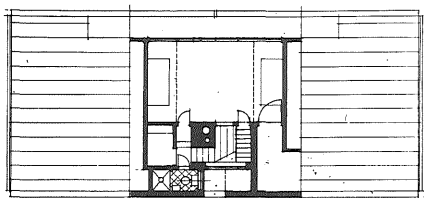
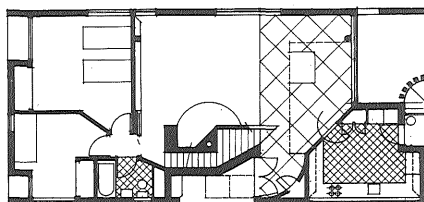
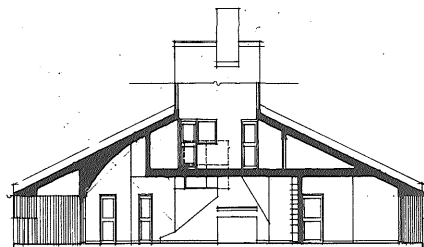
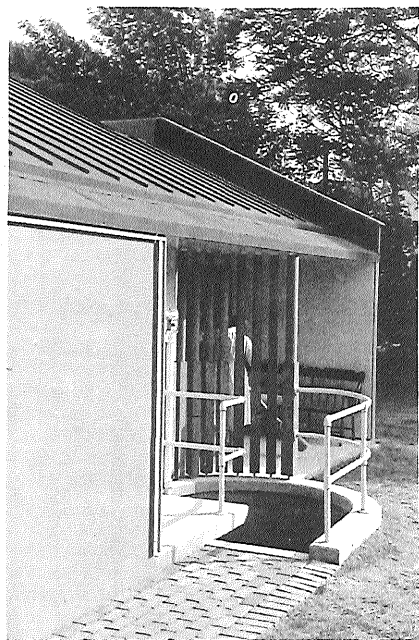
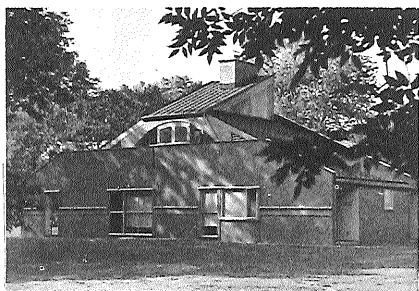
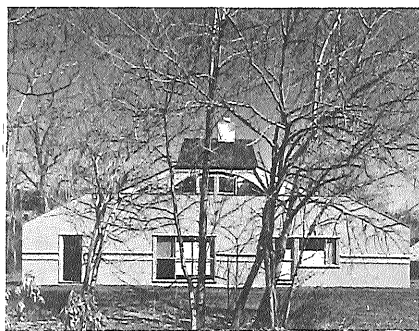
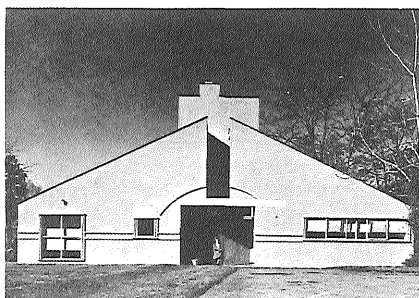
*Residencia en Chestnut Hill
Guild House
Proyecto Ayuntamiento Ohio*



VENTURI - 13

la de re-actualizar unas formas anteriores utilizando unos medios figurativos propios, apropiarse de ellas trans-formándolas y hacerlas culturalmente inteligibles, actuando como un intérprete. Por tanto, como veremos con claridad al examinar las obras de Venturi, nunca llegará a restituir las formas a su estado original, ni a devolver a las imágenes su significación primaria, ya que la nueva obra no hará sino añadir un estrato más a ese depósito de formas precedentes del que él se ha servido. La apropiación de las formas de la historia no lleva, consecuentemente, a la restauración de un momento anterior ni garantiza por sí misma la inserción de la obra en la tradición, ya que lo que se hace es suplantarse aquellas formas y aquellos significados reemplazándolos por otros nuevos, que no hacen sino amplificar su distancia de la historia y hacer más opacas sus cualidades originarias.

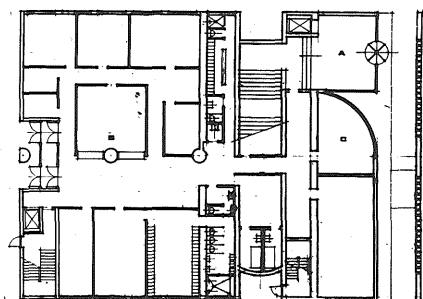
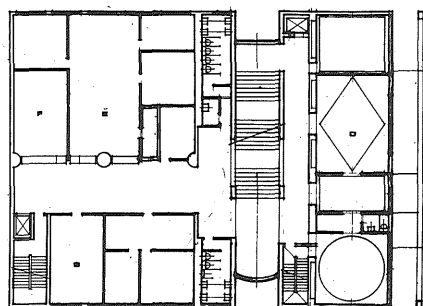
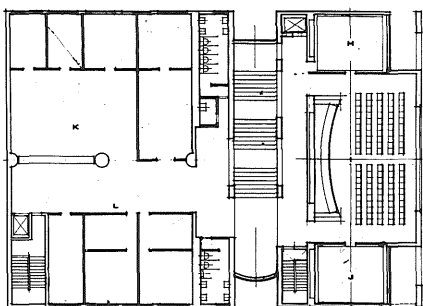
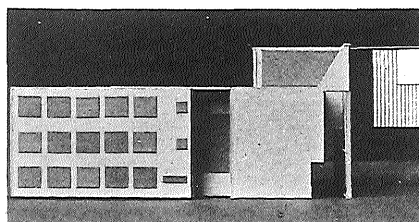
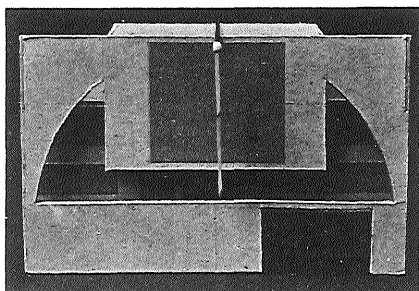
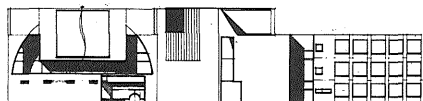
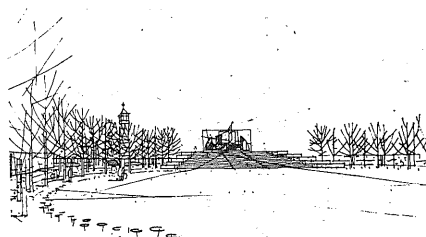
Como ya ha sido señalado por algunos críticos en otros campos del arte («Políticos as Opposed to What?» por Stanley Cavell, en la revista *Critical Inquiry*, Chicago, septiembre 1982), también en arquitectura nos encontramos ante un problema radicalmente nuevo de expresión formal. Porque ya no son ciertos fines exteriores los que deben ser expresados a través de la forma de un modo más o menos directo, más o menos eficaz, como sucedía en la arquitectura moderna. Sino que, desde el momento en que un mismo vehículo de expresión formal, una misma forma, es capaz de dirigirse a puntos absolutamente diversos dentro del universo referencial de la arquitectura, incluso a puntos que se excluyen mutuamente, la forma deja de poder ser considerada en sí misma para mostrarse como una entidad esencialmente analógica y susceptible de interpretaciones no sólo ambiguas, sino dispares. En esta situación, la incertidumbre creada ante tales obras, su entendimiento e incluso su eventual valoración, sólo pueden ser despejados mediante la apelación al contexto del arquitecto y de la propia obra. La necesidad de recurrir al contexto para despejar el misterio de la obra explica el constante afán de arquitectos como Robert Venturi por rodearse de algún marco teórico, de algún sistema de referencia, dentro del cual sus obras tengan sentido. Pero además, la dependencia del contexto supone un serio cuestionamiento



de la exclusividad del método formalista —según el cual la arquitectura habría de ser vista, comparada y enjuiciada sobre la única base de su naturaleza formal— permitiendo que cada obra indique ella misma las claves para su entendimiento y su valoración. Y así llegamos a descubrir que toda obra de arquitectura contemporánea se presenta con dos caras: una de oscurecimiento de las formas y significados originarios y otra de revelación de sus propias fuentes. Un distanciamiento de la historia y una dependencia de su marco convencional que aparecerán nitidamente dibujados en las obras concretas que trataremos a continuación.

En los primeros años de la década de los sesenta, coincidiendo prácticamente con el inicio de su carrera, Robert Venturi realiza algunas de las que van a ser sus obras más importantes, sobre las que los críticos se han concentrado con mayor insistencia y de las que los arquitectos han podido extraer caminos a seguir en su propio trabajo. Nos referimos, en concreto, a dos edificios de vivienda —la casa para Mrs. Venturi en Chesnut Hill de 1962 y la Guild House en Filadelfia de 1960-63— así como un proyecto no construido para el Ayuntamiento de una ciudad en Ohio de 1965. Atendiendo a los comentarios del propio arquitecto, en el caso de Venturi casi inseparables de la forma de sus edificios, nos encontramos junto a su insistencia en la atención prestada al contexto físico en el que los edificios se levantan y su afirmación de los valores convencionales de los elementos empleados en la construcción, una preocupación explícita por la escala del objeto construido que va a tener su traducción formal concreta, en todos los casos, en el uso de recursos amplificadores aplicados a distintos elementos del edificio.

El problema de la escala —plantado por Robert Venturi con idéntica importancia en un bloque de vivienda colectiva, en un edificio público representativo y en una vivienda unifamiliar— no supone por su parte una consideración literal del tamaño del edificio, por la magnitud real de la obra como cuestión meramente cuantitativa, ni siquiera por la relaciones dimensionales implicadas en toda noción de escala. Porque lo que Venturi hace en estos edificios es reformular el problema del tamaño, de la es-



cala, en términos abstractos, es decir, hacer del tamaño del edificio no sólo un condicionante exterior de su forma, sino un aspecto fundamental de su identidad, un constituyente cualitativo de su propia forma. Ello significa que los recursos de ampliación a que hacíamos referencia, tan característicos en Venturi, no son meros artificios para disfrazar al edificio de otro mayor y más importante, sino que todos los rasgos formales de la obra —incluidos aquellos que están al servicio de su imagen— han sido previamente abstraídos e incorporados a la esencia misma del edificio, de modo que podamos percibir su necesidad en lugar de sentirlos como algo puramente añadido y arbitrario.

La solución concreta de Robert Venturi al problema así planteado aparece materializada en dos decisiones formales encadenadas, la primera de las cuales es más explícita y también común a los tres edificios citados. En primer lugar, Venturi dispone arcos de considerable tamaño en las fachadas frontales, con el propósito de hacer notar que se trata de edificios unitarios y manipulados desde su magnitud total y no únicamente desde sus partes. (Con ello, el aspecto cuantitativo de la construcción pasa a ser también cualitativamente esencial en el proyecto a través de un elemento —el arco— que posee la capacidad de aunar el resto de los elementos dentro de una única empresa constructiva). En segundo lugar, Venturi introduce siempre, al menos una vez, la réplica de esta gran abrazadera curva de la fachada en otro nivel espacial del edificio, que puede ser la sección, la planta o la cubierta. (Con ello, se produce un efecto de trasposición de la forma aplicada en la fachada —el arco, que está al servicio de la imagen del edificio— al interior del mismo, a su espacialidad como objeto tridimensional, por lo que la aparición de la gran escala no es ya una elección arbitraria, sino una necesidad estructural).

La escala deja, así, de ser en estos edificios algo literal y vinculado exclusivamente a su magnitud absoluta o a su relación dimensional con el entorno, para pasar a convertirse en una cualidad esencial añadida a las demás cualidades que definen su forma. Por esta razón, no sólo resulta evidente que la presencia de la gran escala es

perfectamente compatible con edificios de pequeñas dimensiones —como lo es la casa de Chesnut Hill o incluso el Ayuntamiento de Ohio—, sino también que la gran escala así concebida, y esto nos parece aun más importante, se demuestra poco eficaz en edificios excesivamente grandes, teniendo sin duda en la Guild House uno de los momentos más intensos que se conocen.

Nadie puede negar que los proyectos de Robert Venturi, y muy especialmente los tres que estamos comentando, poseen un sentido de escala sin precedentes en la arquitectura anterior. Y, aunque a él mismo le guste colocar sus obras en el mismo plano que las obras históricas y que la realidad no arquitectónica que nos rodea, y que tanto en la historia como en la vida diaria puedan encontrarse objetos que comparten muchos de los efectos conscientemente buscados por Venturi en sus obras, debemos reconocer que resulta muy difícil encontrar en ellos algo semejante a esta abstracción de la escala, a esta interiorización del tamaño, de los edificios proyectados o construidos por Robert Venturi. Seguramente, es aquí donde reside gran parte de su atractivo y también su distancia con respecto a otras obras en las que se acude a la magnificación de la escala en un sentido puramente literal.

Deteniéndonos ahora a analizar más detalladamente la forma de las obras citadas, observemos cómo todas ellas están constituidas por una caja o volumen general relativamente simple sobre el que se destacan dos órdenes de huecos, uno de hendiduras o retranqueos que rompen ese volumen y otro de ventanas abiertas directamente en el muro, favoreciendo su continuidad. Sobre ellos, el gran arco central actúa como rasgo destacado de la composición, tanto por su situación en el centro como por sus intrínsecas cualidades figurativas y simbólicas. Y todo ello aparece reunido en una configuración que acentúa fuertemente la discontinuidad de la forma —no sólo por la disparidad de los elementos empleados como son por ejemplo las ventanas cuadradas y rasgadas, sino sobre todo por la separación entre las dos partes del edificio. Este hecho es particularmente llamativo al tratarse de edificios básicamente simétricos, en los que se percibe una ra-

dical separación entre una y otra parte del mismo— explícita en la columna central y los tabiques de separación de las terrazas en la Guild House, en la hendidura central de la casa en Chesnut Hill y en el muro ciego y la bandera colocada verticalmente en el Ayuntamiento de Ohio que la presencia del arco, invirtiendo así su significación original de elemento que abraza y unifica, tiende a hacer todavía más violenta.

La consecuencia inmediata de ello es que, en lugar de percibir el arco como ese vacío que tradicionalmente, en la arquitectura histórica, ha servido de entrada a los edificios más importantes o de marco a los acontecimientos singulares, nos encontramos con que lo que aquí predomina es precisamente aquello que ha invadido el espacio propio del arco, impidiéndole desarrollarse plenamente y presionando sobre una entrada contenida ya dentro del tamaño literal, real, del edificio. La presencia de fuertes dinteles que se apropian incluso del espacio circular del arco presionando hacia arriba, tanto en la casa para Mrs. Venturi como en la Guild House, la excavación del porche de entrada y el gran rótulo colocado sobre ella, también en la Guild House, el descentramiento de la puerta y el corte nítido en la horizontal de la planta alta del Ayuntamiento de Ohio, son otros tantos recursos que tienen como misión presionar sobre el desarrollo natural del gran arco, manteniéndolo en una constante tensión. Tensión que, por otra parte, no se detiene en el plano de la fachada, sino que se adentra en el espacio interno de los edificios y hasta en ocasiones sale fuera de los límites de la construcción para actuar sobre ámbitos más amplios. Recordemos cómo el corredor de acceso y también el atrio de entrada de la Guild House se quiebran aproximándose a la forma de un arco, del mismo modo que la valla metálica se curva en ambos lados del edificio; igualmente, la escalera de la casa en Chesnut Hill se excavaba configurando un arco en planta que se reproduce en la sección, ahora sólo reducido a medio arco; y en el Ayuntamiento de Ohio, es también un semiarco el que aparece en la planta como muro que se curva para dejar despegado el cuerpo de la entrada.

Todas estas observaciones apuntan directamente hacia una arquitectura, materializada en las tres obras de Robert Venturi

que hemos venido comentando, en la que una forma tomada de arquitecturas precedentes, una forma tan definida y cargada de contenidos como es el arco, pierde su carácter y su significado original al verse estos eclipsados por el papel que el arquitecto hace desempeñar a dicha forma —el arco— en su edificio. Porque en estos tres casos el arco actúa separando, más que uniendo, las dos mitades del edificio; cegando, más que abriendo, la cara que nos presenta la construcción; empequeñeciendo, más que agrandando, la escala de la entrada; subvirtiendo, en fin, su uso más convencional y cotidiano. Esta es la razón de que tales edificios toquen muy profundamente nuestros propios sentimientos arquitectónicos, se nos muestren libres de la literalidad de la historia a la que indudablemente hacen referencia, y nos hagan percibir todos los aspectos que tienen que ver con su tamaño de un modo abstracto, sobrepasando su condición de simple magnitud, con lo que su forma entera se adentra en el campo de lo que es una auténtica obra de arte y no un mero objeto físico.

La distinción entre cualidades abstractas y literales, ampliamente discutida en el campo general de la crítica del arte moderno, podrá ser o no aceptada en el campo de la arquitectura y, en particular, como explicación de este singular sentido de escala, esta relativa grandeza, que poseen las obras de Robert Venturi. Pero, en nuestra opinión, ayuda a esclarecer la naturaleza de unos edificios que pueden considerarse ya cruciales para el desarrollo de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, al tiempo que pone en evidencia lo lejos que tales edificios y la propia arquitectura de nuestra época se encuentran de esa mero juego arbitrario de las formas o esa literalidad histórica con que a muchos les gusta identificarlos. El convencimiento de que lo que hay detrás de un gran número de obras contemporáneas, como las que aquí hemos comentado, es algo que requiere análisis más profundos que los hasta ahora utilizados, que incluyan relaciones a todos los niveles entre sus elementos e incluso las cualidades materiales más inmediatas como son el color y el brillo, nos abre un amplio margen en el entendimiento de lo que realmente ha supuesto una arquitectura que todavía debe encontrar su propio nombre.